

UN DRAMATURGO EN EL FIN DEL MUNDO

Raúl Dans

DIMECRES, 1 DE DESEMBRE DE 1999. 16:00. CONFERÈNCIA.

PRESENTA: ENRIC CIURANS.

PARA LA NENA Y MARTÍN, QUE ME LLEVARON A BARCELONA,

SIEMPRE EN MI RECUERDO.

Enric Ciurans — Bona tarda a tothom. Después de la sesión de la mañana en la que han intervenido Alberto Miralles y Helena Pimenta, esta sesión de tarde la abre Raúl Dans, quien nos hablará sobre el joven teatro gallego y la situación, en general, del teatro en Galicia.

Raúl Dans es uno de los principales representantes de la dramaturgia actual en Galicia, tiene cuatro obras publicadas: *Water-Look*, obra premiada por la Facultad de Filología de Santiago y editada por la revista *Óisbos*, en 1990; *Matalobos*, que tras obtener el premio Rafael Dieste en 1993, se publicó ese mismo año y se estrenó al año siguiente por el grupo de teatro universitario de la Universidad de Santiago; *Lugar*, premio Álvaro Cunqueiro 1994, publicada al año siguiente por Edicións Xerais y reeditada por el Centro Dramático Galego en 1999 con motivo de su estreno; y *Derrota*, que es un texto que recibió el premio Born en 1998 y que está editada en gallego en 1999. Es autor de algunas obras todavía inéditas como *Foreber*, *O paso* y *Estrema*, y ha trabajado como guionista en diversos medios como el cine y la radio. Ha estrenado *Lugar*, a principios de este año en el Centro Dramático Galego, en un montaje dirigido por Antonio F. Simón. Como autor se incluye dentro del panorama de los nuevos dramaturgos en España, pero él, concretamente, nos hablará de la especificidad gallega, que es en parte el problema del bilingüismo. Sabemos que en el último año ha habido intentos de hacer Valle en gallego y se ha generado una gran discusión. Sólo me resta darle las gracias por asistir a estas jornadas y darle la palabra.

Raúl Dans — Gracias a ti. Bueno, antes de comenzar yo quisiera agradecer a los organizadores de estas jornadas la posibilidad de volver a Barcelona, una ciudad con la que yo tengo una deuda impagable. Pasé por aquí, por esta ciudad, en cuatro momentos de mi vida, creo que determinantes: cuando era un niño en la frontera de la adolescencia, como actor, cuando empezaba a ser un adulto y como escritor cuando no tenía muy claro a qué me iba a dedicar. Y ahora esta cuarta vez.

Segunda cuestión. En el programa pone que voy hablar del bilingüismo. No voy hablar del bilingüismo, bueno, voy hablar, tocaré la cuestión, inevitablemente, pero mi conferencia se titula: «Un dramaturgo en el fin del mundo». Como no tengo la brillantez expositiva de Alberto Miralles ni esa energía poderosa de Helena Pimenta, he escrito toda mi conferencia. Son cuarenta páginas, entonces, me voy a dedicar a leer!

En el principio creó Dios los cielos y la tierra.

A primera vista, sin embargo, la cosa tenía un aspecto bastante caótico, así que se dispuso a poner un poco de orden.

Entonces dijo: «Haya luz», y hubo luz. Acto seguido, separó la luz de las tinieblas, dando lugar al día y la noche. En el segundo día, hizo Dios el firmamento, y lo llamó cielo, que viene a ser lo mismo, pero dicho de otra forma. Llegado el tercer día vio que aquello que no era firmamento —o sea, cielo— podía mejorar sensiblemente con un mínimo esfuerzo, y entonces creó los mares. Así lo hizo y, siguiendo la técnica que tan buenos resultados le había deparado en anteriores jornadas, los separó de lo seco. El asunto iba realmente bien. Animado sin duda por el éxito obtenido hasta el momento, decidió Dios aquel mismo día hacer fértil lo seco. ¡Y qué colorido surgió con aquel matiz improvisado! Al día siguiente volvió nuevamente Dios sus ojos al firmamento y concretó eso de la luz, lo del día y la noche, dándole al primero el sol y a la segunda un cortejo de estrellas. Y bajó al quinto día a la tierra, y vio que sí, que mucho color, mucho verde, pero allí no se movía una mosca. ¡Claro, como que no había moscas! Ni corto ni perezoso, puso Dios una mosca aquí y un mosquito allá. Y tras los insectos vinieron las aves, luego los mamíferos... Y en el sexto día, en el paroxismo de la creación, tuvo una sensacional idea: el hombre. ¡Por qué no?, se dijo, alguien como yo, a mi imagen y semejanza, para que crezca y se multiplique, como las moscas y los mosquitos, pero sin alas, decidió, para que tenga algo en qué pensar. Dicho y hecho. Vio Dios que entonces ya todo estaba bien —bien no, perfecto, ya que para Él la modestia estaba fuera de lugar— y se dispuso a descansar.

En medio de su merecida siesta andaba —transcurridos unos minutos a su juicio, a pesar de que llevaba ya durmiendo veinte siglos y un pico *na* desdeñable—, en plena siesta, digo, se despierta Dios sobresaltado a causa de un tenaz chirrido.

Aquel sonido procede de algún lugar de su amada creación. Un poco amodorrado, hipando a causa de la mala digestión, Dios busca el origen de semejante estruendo con su Gran Ojo Que Todo Lo Ve. Su mirada se dirige hacia el extremo más alejado del continente europeo, hacia el Fin de la Tierra —el culo del mundo, vaya—, y descubre, en ese territorio de geografía irregular y costas abruptas, en el paraíso del centollo y la reforestación, ante la majestuosa catedral de Santiago, tras una cortina de lluvia que cala hasta los huesos, uno, dos, tres... cinco mil *gaiteiros* con sus respectivas gaitas. Interpretan un himno en honor de un hombrecillo de andares bamboleantes que llora a moco tendido en lo alto de un púlpito. Él es don Manuel Fraga, y las gaitas cantan el himno del Antiguo Reino de Galicia.

Y Dios, sin fuerzas apenas para mandar una miserable plaga sobre esa tierra, se pone unos tapones de cera en los oídos, cierra su Gran Ojo y exclama: ¡Manda *carallo*!

Galicia. A Coruña, Lugo, Ourense, Pontevedra... y la quinta, Buenos Aires. Es tierra de emigrantes. Huyen del trabajo del campo y del olor a bosta de vaca. Allá donde vayas, dicen, encontrarás un gallego, un gallego que muere de *saudade* por regresar a su patria: una casa solitaria en el mosaico de huertas diseñado a capricho de las herencias de nuestros antepasados.

Miña terra, miña terra,
terra donde me eu criei,
hortiña que quero tanto,
figueiriñas que prantei,
prados, ríos, arboredas,
pinares que move o vento,
paxariños piadores,
casiña do meu contento.

Batida por el Atlántico al oeste, al norte por el mar Cantábrico, en Galicia o eres marinero o campesino, si no, apenas eres. Playas de arena fina y frías aguas, abruptos acantilados coronados por el aviso de los faros. Bateas, y entre los mejillones, tabaco, coca o caballo. Proliferan las romerías. Es verano. *Sardiñadas* con pan de *brona*, *viño do Ribeiro* y *queimada*. Bombas de palenque. Las orquestas hacen el agosto. Foliadas y churrasco. Arde Galicia por los cuatro costados. *Arroz con chícharos*, *patacas novas*, *viño de Betanzos e máis cebolas*, e *máis cebolas*, e *máis cebolas*... Cuentos de trasgos y aparecidos, la Santa Compañía. Cuando llegan las lluvias, los paisanos se cuelgan el paraguas del cuello del chaquetón y cada uno a su bola, é *abondo*.

La cuota láctea, las autovías, los fastos del Xacobeo... ¡Manda *carallo*!

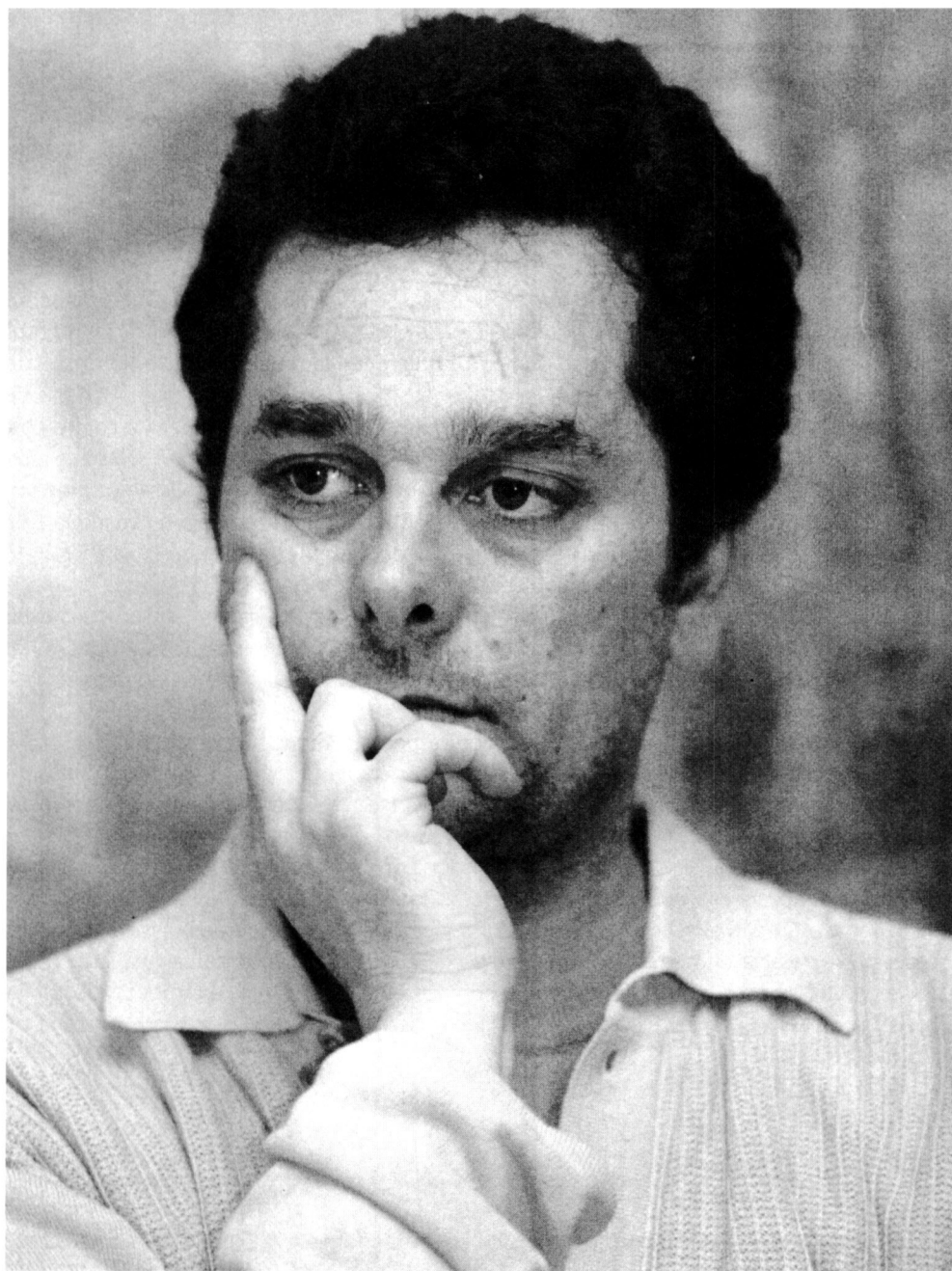
A semejanza de Dios, y disculpen el atrevimiento de la comparación, también yo siento la contradicción, amor y odio a partes iguales por mi hermosa tierra gallega —¡qué duro estar lejos de til, cantaron Sinistro Total—, una tierra que, como urbanita cuya lengua materna es el castellano, sin raíces en lo rural, sin una mísera chalana ni más relación con el mar que la de bañista ocasional, me mira con suspicacia.

También yo, como Él, siento amor y odio con respecto a lo que he creado. Pongo todo mi amor en el acto de la escritura, pero no logro evitar un sentimiento de odio ante los frustrantes resultados de cada uno de mis textos teatrales. Pieza tras pieza, proyecto tras proyecto, sigue viva en mí la sensación de que, en cada una de mis obras, algo también a mí se me ha escapado de las manos, algo que aún hoy me chirría en los oídos. Y en mis peores pesadillas lo que se ha ido, aquello que ya nunca volverá, es siempre lo mejor que había en ellas. También el dramaturgo, cualquier escritor, procura poner un poco de orden en el caos, quizás tan sólo para regresar a un nuevo caos de *gaiteiros* desafinados. El punto de partida varía según las circunstancias, pero el fin siempre será el hombre. Uno puede crear espacios y decorados, luces y sombras y grandes efectos visuales, pero hasta que el hombre entra en escena no existe el drama.

I.

Salvo *Foreber*, un divertimento *underground* sin pretensiones, y *A Chamada*, en la actualidad en proceso de reescritura, el resto de mi obra ha sido publicada.

He tenido suerte. Poco importa que mis libros no se vendan, lo cual no es más que la cruda realidad, que incluso sea difícil que te lean aquellos a quienes has regalado un ejemplar.



Raúl Dans.
(Daniel Álvarez/Arxiu R. Dans)

Eso es lo de menos. Lo importante es que el texto está en el estante de una librería o en el almacén de la editorial, lejos de mi alcance.

Hasta hace bien poco, mi relación con los escenarios era si cabe, más desalentadora. Esto no quiere decir que la situación haya variado mucho o tenga aspecto de variar; no, sólo que un estreno en el Centro Dramático Galego —me refiero a *Lugar*— te da un respiro. Tendrás que seguir viaje a través del desierto, pero al menos has podido saciar tu sed en el oasis de la Compañía Institucional.

Todo empezó un sábado. Marzo, quizás; del año 1991, eso seguro.

Alicia, mi prima, había invitado a cenar a unos amigos. Ella estaba en la cocina, dándole la vuelta a una escurridiza tortilla de patatas, y yo untaba con tomate unas rebanadas de pan recién tostadas.

La televisión estaba encendida. *Informe Semanal*, la primera.

Llevaba ya tres meses en la ciudad y la idea de abandonar mi carrera de actor continuaba rondándome la cabeza. Me había trasladado a Barcelona becado por la Diputación de A Coruña para formarme como guionista de cine y autor teatral y, poco antes de abandonar mi tierra, había rechazado las ofertas de tres directores gallegos, así que podía decirse que la decisión ya estaba tomada. El Cristy Mahon de *The Playboy of western World*, obra de J. M. Synge que protagonicé para el CDG en 1988 a las órdenes de Mario Gas, sería mi último papel en el teatro.

«Hazlo como quieras, pero hazlo bien», decía siempre Mario. Todas las lecturas de Artaud y Stanislavski, todos los cursillos de dicción y expresión corporal a los que había asistido se resumían en aquella frase. Una vez establecido el tono de la obra, el actor tiene libertad de elección. Sin embargo, de entre todas las formas de interpretar una escena, de entre todas las formas que un actor puede desarrollar, quizás sólo una sea la correcta, y es él, el actor, quien debe encontrarla. Yo encontré mi modo de interpretar a Cristy Mahon, Cristobo Alveriros en la versión gallega, aquel personaje llegó a vivir en mí. Lo logré. Pero aquello sucedió un día, durante un ensayo para mayor desgracia, y como vino, se fue. Quedaron rastros, momentos de aquella experiencia, pero nada más. Sentí el tópico de lo efímero en mi propia piel. Yo quería conservar, necesitaba conservar algo más que el simple recuerdo, algo tangible, el testimonio de un proceso de búsqueda, al menos en mi caso, doloroso. Y en lo que respecta al teatro, lo queramos o no, lo único que perdura es el texto.

Así pues, debía centrar mis energías en la escritura teatral.

El único problema, el verdadero problema consistía en que no sabía qué diablos podía escribir. Mi libreta de notas estaba repleta de personajes y argumentos, pero me faltaba algo, algo que me pusiese definitivamente en marcha. Intuía que mis deseos de escribir —deseos que habían cuajado un par de años antes en una obra cómica, *Water-look*, sin más ambición que la de ganar un concurso al que sospecho que sólo se presentó dicho trabajo—, mis deseos de escribir, lo sabía, no eran suficientes. Ahora al menos no lo eran. Necesitaba algo más, algo que me vinculase de una forma íntima con aquello que iba a escribir, que me atase a mi obra no sólo intelectual o estéticamente, sino de modo visceral, de forma que sintiese la verdadera necesidad de afrontar el vacío del folio en blanco.

Los textos, monólogos exclusivamente, que escribía para las clases de Sanchis Sinisterra, maestro del Taller de Dramaturgia Textual que se impartía en la Sala Beckett, pasaban, en el

mejor de los casos, inadvertidos. No así los de una chica tímida y circunspecta, de escritura inquietante, en la que Sanchis tenía puestas todas sus esperanzas. Una tal Lluïsa, Lluïsa Cunillé.

Pues bien, allí estaba yo, en el comedor de mi prima Alicia, en la Barcelona del *dream team*, pensando en todo y en nada, ensimismado ante el plato de *pa amb tomaquet*, cuando escucho el chirrido estremecedor de una gaita gallega.

El corazón me dio un vuelco.

Alcé los ojos del medio tomate que exprimía febrilmente y, frente a mí, en la pantalla del televisor, vi el rostro lloroso de una campesina y, sobreimpresionado, el título del reportaje: «Caseros gallegos». Un fundido, con la bandera ondeando al viento, y luego otro, éste con un indescriptible crepúsculo atlántico. Y la gaita venga a sonar: ¡*Ei, carballeira!*!, exclamé, con los ojos llenos de lágrimas, al tiempo que me ponía en pie. Deben de ser las cebollas, le dije a mi prima, que acababa de volverse hacia mí con la humeante tortilla en las manos. ¡Qué cebollas!, replicó, jeso es morriña!

Hoy por hoy estoy seguro de que lo de la bandera fue una alucinación, y también lo del crepúsculo de tarjeta postal, pero lo que sentí en aquel instante, aquella congoja, fue auténtica. ¡Morriña, solidaridad con los caseros gallegos, que se veían obligados a abandonar las tierras que habían trabajado durante generaciones, a pesar de que en realidad nunca les habían pertenecido? ¡Acaso me sentía identificado con aquellos pobres campesinos capaces de matar por un palmo de tierra, yo, un urbanita de clase media sin raíces en lo rural? ¡Es eso lo que necesitaba para ponerme en marcha, el son quejumbroso de una gaita?

Al parecer, así era.

Habrían de pasar aun cuatro o cinco meses antes de que empezase a escribir *Matalobos*, mi primer texto dramático serio. Para entonces, ya estaba de vuelta en A Coruña. De Barcelona partí con el germen de dos obras más, dos obras cuyo nacimiento fue diferente, pero siempre y desde entonces, cada vez que me siento a escribir lo hago convencido de que tengo algo que decir y quiero ser escuchado. Mi único propósito consiste en transmitir aquel sentimiento que un día me estremeció de emoción. No se trata de dramatizar dicho sentimiento sino, como escribió Arthur Miller, de que el texto sea la emoción misma.

2.

Según datos de la Sociedad General de Autores, el número de espectadores de teatro en Galicia pasó de los 180.000 del año 1997 a los 213.000 del año 1998. A destacar también el incremento de representaciones (50 más en 1998, de 480 a 530), y hubo un considerable aumento en lo que respecta al número de obras representadas: 350 frente a 260.

Éstas son las cuentas de la SGAE a propósito de Galicia.

Hay razones para ser optimistas, a pesar de que el incremento de obras representadas supere al de representaciones, lo cual indica que quizás alguna de ellas sólo se representó en una ocasión: el día del estreno. Algo así sucedió con *Matalobos*, pero esa es otra historia.

En Galicia hay alrededor de 40 compañías privadas. Prescindamos de casos puntuales y tristemente anecdóticos y veremos que, de ellas, sólo diez alcanzan el número de 20 repre-

sentaciones por espectáculo. Cuatro o cinco privilegiadas superan la mágica cifra y logran un máximo de 40 funciones. El resto, al menos veinte compañías, oscilan entre las 15 y las 3 representaciones. El CDG, es decir, la Compañía Institucional, ronda una media de 35 funciones por espectáculo, presentando entre tres y cuatro trabajos por temporada.

No existe en mi tierra lo que se conoce como *teatro comercial*. Por desgracia, los montajes que cuentan con inversión privada son, en todo caso, una rareza. Los profesionales invierten tiempo y energías, pero no dinero. Todas las compañías viven gracias a las subvenciones. Sobreviven, quiero decir.

La cuantía económica que se destina a mantener con aliento a nuestro teatro *privado* es de unos 100 millones de pesetas. Hasta el momento la política de reparto consiste en subvencionarlo todo, o casi, dejando en la calle sólo media docena de compañías, media docena de compañías sin apenas capacidad de reacción. La cosa viene a ser más o menos así: ayudas de un millón y dos millones para el grueso de compañías y ayudas de entre cuatro y siete millones para las compañías fuertes, de prestigio, fundacionales, dirigidas por los gurús del teatro gallego (Eduardo Alonso, Xulio Lago, Roberto Vidal Bolaño...) Debido a esta política, las compañías fuertes se han hecho cada temporada más fuertes y las compañías *débiles* han visto frenadas sus expectativas de crecimiento, sin tener en cuenta que muchas veces estas últimas resultan ser más del gusto del público, como sucede en la actualidad, con casos como los de Matarile Teatro, Ollomoltranvía, Chévere o Ancora, que han visto refrendados sus esfuerzos con la aceptación mayoritaria del público, la crítica y la propia profesión teatral. De hecho, en la última Gran Fiesta del Teatro Gallego que son los Premios María Casares de Teatro, fueron las compañías *débiles* las que se llevaron el gato al agua, es decir, la mayoría de los premios.

Y bien, ¿cuál es el papel del autor teatral vivo en el precario discurrir del teatro gallego actual hacia lo desconocido? Fácil. El papel del autor teatral vivo en el discurrir del teatro gallego actual hacia lo desconocido es nulo. Con esto no quiero decir que no se representen textos de autores de la tierra. Se representan, ya lo creo. En la mayoría de los casos, sin embargo, se trata de textos de autores ocasionales, de una única obra, libretistas, en la mayoría de los casos; de adaptaciones de textos clásicos o no tan clásicos, más o menos fieles, realizadas por dramaturgos o talentosos prosélitos; o de piezas colectivas cuya redacción se confía al miembro más diestro de la compañía, actor o director. En estas tres vías, las más usuales, perfectamente válidas y muy respetables, se prescinde de la figura del autor, con lo que ésta conlleva en el mejor de los casos, a saber: textos ambiciosos y formalmente arriesgados, fruto del aprendizaje y la búsqueda constantes y, sobre todo, capacidad de crear lenguajes nuevos y personales que trasciendan el universo particular, lo que podríamos denominar como *poética*. Hay una cuarta vía: la del autor-director que monta sus obras en el seno de su propia compañía, que también dirige. Caso de Vidal Bolaño, Gustavo Pernas y Manuel Lourenzo, reciente Premio Nacional de Literatura Dramática. La opción de montar textos teatrales de autores vivos, autores gallegos vivos sin vinculación directa con alguna compañía apenas goza de practicantes. Toca aproximadamente a autor por temporada.

Sin lugar a dudas algo falla. O bien los autores no escriben textos suficientemente interesantes para los directores o bien los directores y compañías no tienen suficiente interés por lo que escriben los autores. Porque evidentemente no es un problema de comunicación. En

Galicia no existen las distancias y, aunque superficialmente, todos nos conocemos. Cabría preguntarse, muchos lo hacen, si hay en realidad autores teatrales en Galicia.

Ante este panorama, el autor teatral gallego —en caso de que exista alguno—, un autor que se vuelca en la escritura en la soledad de su estudio, pero que no reniega de la dialéctica enriquecedora de los escenarios, centra sus energías en ganar uno de los dos, o los dos premios para textos teatrales que se convocan en su comunidad autónoma —el Álvaro Cunqueiro, el cual este año quedó desierto, y el Rafael Dieste, al que se presentan, si el año es bueno, no más de quince textos—, o probar suerte en el Eixo Atlántico. Puede optar por traducir su obra y enviarla a algún certamen nacional. También puede publicarla, aunque lo tiene difícil si antes no gana un premio o estrena con éxito. Cabe la posibilidad de montar una compañía propia, pero ¿por qué habría de hacerlo si lo que desea es escribir?

En todo caso, siempre tiene una última opción...

3.

En el número correspondiente al mes de septiembre del año 1997, la revista *Escena*² publicó una encuesta diseñada por la infatigable Maria-Josep Ragué, bajo el epígrafe «Novísimos de la dramaturgia española, ¿una generación?» Había en dicho cuestionario preguntas para todos los gustos: cuál era la obra que más apreciábamos de cuantas habíamos escrito, qué hacíamos durante las dos primeras horas de una jornada de trabajo, si nos gustaba la televisión y qué solíamos ver... Para abrir boca se nos preguntaba a bocajarro si nos sentíamos parte de una generación.

A la pregunta de si nos sentíamos parte de una generación, muchos de los autores encuestados contestaron con un simple y contundente *no*. Un *no* revelador en muchos aspectos, un *no* a la defensiva, indignado, un *no* sin fisuras, aparentemente soberbio, pero un *no*, al mismo tiempo, de amargura, la negación del duro, del que se ha acostumbrado a luchar en solitario y ya no teme al fracaso, porque es su sino. Otros se rindieron ante la evidencia y oscilaron entre el sí, sin más, y el no irónico, pasando por el cabal inevitablemente del colega Mayorga.

He de confesar que, aun ahora, no sé con exactitud qué supone, desde la perspectiva de la escritura diaria, pertenecer a una generación literaria. ¿Te sientes parte de una generación teatral? La preguntita de marras tiene truco. No se trata de saber si te *consideras* parte de una generación, si te han colgado ya una etiqueta y cuál es tu valoración al respecto. El encuestador quiere saber qué es lo que tú sientes. «No», respondí, «pero creo que tengo rasgos en común con algunos de los autores que empiezan a publicar y estrenar sus obras en los 90».

Por razones geográficas, políticas y lingüísticas debería sentirme al menos cercano a los autores gallegos que más o menos comenzamos a surgir a principios de los 90, algunos incluso antes. Me refiero a Gustavo Pernas, Miguel Anxo Murado, Xavier Lama, Lino Braxe, Cándido Pazó, Quico Cadaval, Sande Corral, Roberto Salgueiro y Xavier Picallo, entre otros. Y que no se me olvide Inma A. Souto, la única mujer del grupo, la más joven y precoz de todos nosotros, ahora centrada en su carrera de actriz, de gran actriz, por cierto. Los conozco a todos personalmente, con algunos de ellos coincido todos los días, pues son como yo actores de

doblaje, aunque apenas hablamos de qué estamos escribiendo ni comentamos abiertamente nuestras respectivas obras. Escribimos en gallego —sólo Sande Corral y yo hemos probado con el castellano— y la mayoría de nosotros, salvo Murado, Lama y el mismo Sande, tenemos o hemos tenido alguna vinculación con la escena, como actores o como directores, una característica que compartimos con el resto de los autores del Estado. Hemos nacido entre los años 59 y 66. De todos nosotros yo soy el único del 64. El género y el estilo de nuestros textos es muy diferente, de forma que el crítico Manuel F. Vieites, en su estudio *Nueva Dramaturgia Gallega*, llega a hablar de tres grupos dentro de la promoción de los noventa: autores centrados en la comedia (Pernas, Murado, Pazó, Cadaval), autores de dramas (Braxe, Lama, Inma Antonio) y autores orientados a la experimentación y la innovación (Picallo, Sande Corral). A mí se me incluye en el segundo grupo, el de los dramas, pero también he escrito un par de comedias y, de un tiempo a esta parte, experimento tanto como el que más, aunque cuando Vieites hizo su estudio sólo se conocían dos de mis obras. Bueno, es el peligro de las etiquetas. De estos diez autores sólo uno ha publicado más de dos textos teatrales: yo. Esto no es más que una realidad, una triste realidad. Y quede claro que me refiero a textos para una puesta en escena de una duración convencional y una cierta entidad. Sande Corral acaba de publicar un nuevo texto, pero lo ha hecho tras 13 años de silencio desde *Al alba pide conmigo soñar* (1986), finalista del premio de Teatro Calderón de la Barca, 1985. Inma Antonio, por ejemplo, publicó su último texto en el año 1991, cuando comenzaba mi trayectoria como autor. La última vez que hablamos le pregunté si seguía escribiendo y me contestó que la interpretación resultaba muy absorbente.

De nuevo, de los diez autores reseñados, sólo cuatro estrenan sus textos con regularidad, a saber: Picallo, Pazó, Cadaval y Pernas, pero de estos, dos, Pazó y Cadaval, centran su actividad como escritores en la adaptación de clásicos del teatro universal, como Goldoni o Shakespeare, cuentos populares, o bien novelas —caso de *Nano* de Pazó, basado en la novela *Tic-tac* de Suso de Toro, o el más reciente *Si el viejo Simbad volviese a las islas* de Cunqueiro, adaptada por Quico Cadaval.

En aquella encuesta de la revista *Escena* aparecíamos cuatro de los autores citados más arriba: Braxe, Pernas, Salgueiro y yo. Los tres primeros respondieron que no, ninguno se sentía parte de una generación.

Xosé Manuel Beiras, líder del Bloque Nacionalista Galego, en su libro *A nación incesante*, después de analizar los factores que a su juicio perfilan el concepto de nación, y tras descartar como determinantes las fronteras ideológicas y geográficas, e incluso idiomáticas, concluye que el concepto de nación carece de sentido si los propios individuos no tienen conciencia de que dicha nación existe como tal. Es necesario, según él, que el individuo se conozca y reconozca en el seno de una colectividad con un destino común.

La escritura teatral de la Promoción de los 90 en Galicia no tiene objetivos comunes, no hay mesas de debate y, como hemos visto, no es frecuente ni la publicación ni la representación de sus textos. Cada cual va a lo suyo y hace caso omiso de lo que escriben sus colegas. Y bueno, todos lo hemos asumido y a nadie parece importarle continuar su camino en solitario. Aunque eso, por lo que parece, es algo común a todos los autores encuestados por la revista *Escena*. Dicho rasgo, si me lo permiten, debería pasar a formar parte de la lista de atributos de esta hipotética generación de novísimos.

La etiqueta que a mí más me atrae es la que nos ha colgado Xosé Manuel Fernández Castro, crítico y amigo, quien en su reciente estudio sobre *Lugar* habla de la Desgeneración Ceni-cienta. Y cito:

Estamos ante una nueva situación en la escritura teatral, marcada por los primeros pasos, tímidos y titubeantes, de las instituciones, que provocan ilusiones y desilusiones de normalización. Es un conjunto heterogéneo de autores de piezas teatrales nacidos entre el 58 y el 68. Esta hornada malamente puede ser considerada como equipo, es más bien una Des-generación. Y ya puestos en el tono característico de este grupo de autores, añadiríamos que se trata de una *Desgeneración Ceni-cienta*: el baile con el príncipe en las excepcionales noches de premio y el regreso a casa de la madrastra.

Considero que si algo hace que yo, como escritor, me sienta partícipe de una corriente general, ese algo tiene que ver, más que nada, con las líneas temáticas de mi obra y con sus inquietudes formales. Es muy probable que esté equivocado, sin duda lo estoy. Pero, en el momento en que me pongo a trabajar, poco me importa haber nacido sólo un año antes que Murado y dos después que Lino Braxe. Esa proximidad no se refleja en nuestros textos. Nada determina el uso de una lengua literaria común ni el uso del mismo autobús de línea, ambos son meros medios de transporte, al menos para mí. El hecho de que, de alguna forma, todos estemos o hayamos estado vinculados con la escena en un momento de nuestras vidas sólo aporta una experiencia que redunde, en el mejor de los casos, en la calidad y eficacia escénica de nuestras obras.

Yo también creo, como una buena parte de los dramaturgos de mi promoción, que es necesario recuperar la palabra en el teatro, aunque sé que no es la única soberana del fenómeno escénico. Me gustan Pinter, Mamet y Koltès. Todos estos factores caracterizan nuestro trabajo, por supuesto, pero de momento aún estamos en la línea de salida.

Entonces suena el pistoletazo y comienzo a correr. En el camino hay muchos obstáculos, a veces pierdo el rumbo. Durante la carrera me distancio de ellos, de mis colegas gallegos, he optado por otros caminos. Y me voy encontrando con gentes que, lo que son las cosas, también han nacido en el 64, aunque en otros lugares. Hablan otras lenguas, pero siento cercanas las cosas que dicen y la forma en que las expresan. A pesar de la distancia, siento que su mundo es también mi mundo. Y poco a poco, los lazos que me unían a Picallo o a Pernas, que los hay, se deshacen y aparecen vínculos con individuos a los que apenas he tratado: Cunillé, Mayorga, Zarzoso... Entre otros, era a estos autores a los que me refería cuando entonces, en la citada encuesta, decía que mi escritura tiene rasgos en común con algunos de los escritores que comienzan a publicar y estrenar en los 90, y no a mis colegas gallegos. Como ya he dicho más arriba, me he formado como dramaturgo en los talleres de Sanchis Sinisterra. Pasé en Barcelona seis meses, pero, al parecer, fueron suficientes.

En cierta ocasión, el dramaturgo Antonio Álamo me preguntó por qué diablos escribía en gallego, pudiendo hacerlo en castellano. Me quedé mudo, lo reconozco. El idioma para mí, ya lo he confesado, no es un fin en sí mismo, sino un medio. Creo que mi elección, la elección de la lengua gallega, supuso una forma de reclamar un espacio propio en el que parapetarme ante el fuerte empuje de otras dramaturgias más poderosas.

Centro Dramático Galego

LUGAR

de Raúl Dans

Dirección: Antonio F. Simón



XUNTA DE GALICIA

Programa de mà de Lugar, de Raul Dans.

Direcció: Antonio F. Simon. Repartiment:

Marcos Viéitez,

Gonzalo Uriarte i Pepe Soto. Espai escènic i

il·luminació: Antonio F. Simón. Vestuari: Suso

Montero. Selecció musical: María Armesto.

Ajudant de direcció: Manuel Areoso. Auxiliar de

direcció: Belén Arnejo. Cap de producció:

Francisco Oti Ríos. Centro Dramático Galego.

Teatro Colón, A Coruña, 3 de març de 1999.

Mi no de entonces fue manifestación de un sentimiento dividido, entre una tierra en la que me siento extraño y un mundo para el que siempre seré alguien que viene de lejos y, a fin de cuentas, sólo está de paso.

Una generación literaria no es más que un saco que ahorra un sinnúmero de pulsaciones a los estudiosos y evita la proliferación de listas de nombres que a los lectores en ocasiones no dicen nada. No hay por qué sentirse insultado, creo yo. Vale Generación Bradomín o Promoción de los 90, los Novísimos o Desgeneración Cenicienta. La etiqueta de una generación literaria junto al nombre de un autor viene a operar como garantía de calidad o denominación de origen, al margen de que, entre los diferentes autores que la forman, no existan más puntos en común que el que hayan ganado un premio literario, no pongan nombres a sus personajes o tengan aproximadamente el mismo riesgo de sufrir un ataque cardíaco. A pesar de todos los reparos que uno pueda ponerle al término de generación literaria, yo prefiero estar dentro del saco que fuera de él, por la simple razón de que si estás dentro del saco, existes. De pequeño quería pertenecer al equipo del futbito del colegio, hoy quiero ser miembro de una generación. Bueno, en realidad ya pertenezco a media docena de ellas, porque no hay forma de que los críticos se pongan de acuerdo en cuál ha de ser la etiqueta de identificación. Y aunque así sea, aunque algún día se decidan, como escritor bilingüe que soy, siempre estaré en ese espacio de intersección oscurecido por la superposición de los conjuntos de autores en lengua gallega y castellana, un espacio invisible para éstos y lleno de reservas para aquéllos.

4.

Cita con el diablo supuso mi segundo intento de llegar a los escenarios.

Escribí esta obra por encargo del ahora conocido actor gallego Manuel Manquiña, el del «conceito» y las «ondonadas de hostias» de *Airbag*, la película de Juanma Bajo Ulloa. Por aquel entonces, Manqui era popular sólo en Galicia. Sufrí el infortunio de aceptar su propuesta unos meses antes de que diera el gran salto a la pantalla cinematográfica y tuve que comerme mi obra con patatas. Es decir, la publiqué, que viene a ser lo mismo.

Manqui es un tipo realmente extraordinario, carismático y lleno de energía, atento y generoso, a la par que excéntrico. Al menos en Coruña es difícil encontrar alguien que no lo conozca personalmente y, tan difícil como eso, alguien que hable mal de él. Tenía una serpiente pitón y solía llevarla al estudio de doblaje donde lo conocí. Cuentan que su mujer le dijo un día: o la serpiente o yo. Y él se quedó con la serpiente. Los días de cobro le regalaba un ramo de flores a la jefa de administración y agasajaba a sus compañeros con cajas de bombones. Por lo visto tenía un vecino *yonqui* al que le pagaba los recibos del teléfono y la luz. El día que se casó por segunda vez había docenas de chavalas llorando por las calles. Manqui, un creador subversivo y multidisciplinar —teatro, cine, cabaret...—, hacía también sus pinitos como artista plástico, esbozando grafitos obscenos en las paredes del estudio de doblaje. El día que presentamos *Cita con el diablo* en las librerías, Manqui dijo que no quería hablar y después no había quien le cerrase el pico.

En cierta ocasión, durante una convocatoria de doblaje, después de algún tiempo sin vernos, le pregunté en qué andaba metido. Recientemente había estrenado su *Matanza caníbal de los garrulos lisérgicos*, un exceso gore que se convirtió en película de culto para los aficionados al género y que incluso llegó a ser objeto de debate en el mismo Congreso de los Diputados. Estaba pergeñando ahora una comedia que trataría los intentos del diablo para llevarse a un presentador de televisión vicioso y corrupto al infierno, donde a buen seguro podría desplegar con total impunidad sus malas artes. Este presentador sería interpretado por Morris, otro popular actor gallego. El diablo habría de ser Manquiña. Se trataba, en definitiva, de una especie de Fausto. Con unos cambios en el planteamiento, unos cambios que se aproximasen al tratamiento de Marlowe, aquella era una historia ideal para que yo la escribiese, pues apuntaba temas comunes a mi trayectoria como escritor: el destino y la libertad, la sed de conocimiento, el temor a la muerte, el bien y el mal... Así se lo hice saber a Manqui, pero, claro, aquel proyecto estaba ya en marcha, en manos de su amigo y colaborador Antonio Blanco.

Lo mejor que podía hacer era olvidar el asunto, dar por perdida una idea —nada original, por otra parte— que me iba como anillo al dedo y dedicarme a lo que estaba, es decir, a sacar *Derrota*, la obra con la que ganaría el Born en el 97, del atoladero.

Corría el año 1994.

Unas semanas atrás se había hecho público el fallo del Álvaro Cunqueiro de Teatro, que otorgaba el premio a *Lugar*, un texto que estuve a punto de enviar al Bradomín de aquel año, mi última oportunidad de presentarme al Bradomín. Con dicha obra algo había empezado a cambiar en mi escritura. Tras hacer mano con historias más o menos convencionales, con su principio, su nudo y su desenlace, estructuradas en tres y cinco actos, sometidas al principio de causalidad, *Lugar* supuso una brecha. A partir de ese momento empecé a cuestionar el concepto de obra bien hecha. Por eso *Derrota* me estaba dando tantos problemas.

Derrota es una obra coral que trata de la infelicidad y el fracaso, de la deriva existencial de media docena de personajes anónimos que pueblan un parque público, de las grandes crisis y las pequeñas conquistas del ser humano. Quería que cada personaje tuviese una historia que contar, una historia independiente de las demás, pero al mismo tiempo deseaba que entre todas ellas hubiese un hilo común, lo cual, pensé, ayudaría a fortalecer la idea de travesía, una tripulación embarcada en una nave con destino incierto. Pero entonces no sabía cómo hacerlo. De hecho, habrían de pasar tres años para que finalmente hallase lo más parecido a una solución. Ideé la historia de una madre que huye del hogar llevándose a su hija, Esperanza, y decidí comenzar mi obra en el momento en que el padre localiza a las fugitivas. La posterior persecución, sus consecuencias conformarían una trama de corte clásico, con principio, nudo y desenlace, giros dramáticos, clímax y ese tipo de cosas, pero todo sucedería fuera de escena. Los personajes secundarios de la historia de Esperanza serían mis personajes principales y sólo a través de ellos, de sus encuentros casuales, estaríamos al tanto de lo que le ocurre a la niña protagonista.

Pero antes de encontrar el camino que me llevaría a la versión final de *Derrota*, y, por extensión, antes de que se abriese definitivamente a mis pies la fisura por la que me colaría hacia un terreno más experimental e innovador, antes de eso, el azar, el destino volvió a reunirme con Manquiña.

Una mañana leo en los periódicos que Antonio Blanco, el escritor y amigo de Manqui, ha muerto. Por unos instantes, me sentí sucio y despreciable. Confieso que, en lo primero que pensé, fue en aquella especie de Fausto que él y Manquiña tenían entre manos. Pensé que, si no se había llevado a término, ahora podría afrontar aquella idea de la que me había distanciado por motivos de ética profesional. En mi defensa he de decir que yo no conocía a Antonio Blanco. Su muerte era una muerte más. Cualquier tipo de manifestación al respecto, más allá de la inexcusable declaración de respeto por el difunto y por su aportación al desarrollo de la cultura gallega, más allá de un lacónico gesto de condolencia, habría resultado insultante para los que de verdad lo querían. Cuando, unas horas más tarde, Manquiña me ofreció la posibilidad de desarrollar aquella idea del periodista tentado por el diablo, yo ya tenía más o menos claro lo que iba a escribir. No quiero ver nada de lo que habéis escrito hasta ahora, dije. Estupendo, contestó Manqui, porque no tenemos absolutamente nada.

Le pedí un plazo de quince días para pensar en el asunto, al cabo del cual, me comprometía a presentarles, a él y a Morris, un tratamiento de la historia, descripción de la acción en 30 páginas, siguiendo el modelo propuesto por los manuales de escritura cinematográfica. Sabía que, en aquel momento de mi vida, dedicar tiempo y energías a una obra que ya se perfilaba como una tragicomedia de género, sometida al patrón estructural clásico, supondría si no un paso atrás, sí al menos una interrupción en la natural progresión de mi escritura. Sin embargo, consideraba que se trataba de una ocasión inmejorable para pisar por fin los escenarios, con un elenco de evidente tirón popular y al abrigo de un género muy apreciado por el público. Y además, y esto era lo que realmente importaba, el tema me interesaba.

Por supuesto, la cosa no salió bien. Escribí la obra, sí, a mi gusto y, creo, también al gusto de Manqui y Morris, que refrescaron mi escritura con disparates y ocurrencias, pero no llegó a representarse. *Cita con el diablo*, además, no goza del plácet de la crítica. A mí es una obra que no me disgusta y creo sinceramente que podría hacer un papel más que digno sobre las tablas.

Manqui y Morris tuvieron la gentileza de acompañarme en la presentación de este texto con motivo de su publicación. Recordamos cómo empezó todo y cómo la repentina fama de Manqui y el regreso a la televisión de Morris habían interrumpido nuestra aventura en común. Los dos se sonrieron cuando manifesté, medio en broma, medio en serio, lo estúpido que había sido al no aceptar el cheque de 100.000 pesetas que me ofrecieron por una primera versión de la historia: ellos estaban borrachos, yo demasiado sereno. Hubo palabras para Antonio Blanco, a quien dediqué la obra, y, por descontado, elogios para el autor. Leímos un fragmento de la obra y Manqui dejó caer que, tal vez, algún día, *Cita con el diablo* llegue a los escenarios. Entonces recordé que, hacía apenas unos días, había recibido la llamada de una directora madrileña. Le gustaba mi obra, quizás se animase a montarla, pero quería hacer algunos cambios. ¿Qué te parece —propuso— si en vez de dos hombres hacemos que Mefisto y Fausto sean dos mujeres?

Y todos nos echamos a reír.

Muchos conocidos y compañeros de profesión han saludado los progresos de mi carrera como dramaturgo con una palmadita en la espalda y un más que sospechoso: este ha sido tu año.

Lo cierto es que el 99 no se me ha dado del todo mal. He publicado cuatro obras y antes de que acabe el año, la *Revista Galega de Teatro* editará mi última pieza, *Foreber*. A principios de año el CDG estrenó *Lugar* y reeditó el texto. Así mismo, he sido invitado a participar en mesas de debate y encuentros de dramaturgos lejos de mi tierra.

Me considero afortunado.

Sin embargo, a pesar de todo, no me siento totalmente satisfecho. ¿Por qué?, se preguntarán, ¿acaso no ha tenido bastante con un estreno en condiciones y la publicación en aluvión de sus obras? Hasta el más exigente se daría con un canto en los dientes. Claro, ahora lo entiendo, es que no ha ganado ningún premio, es eso, ¿no? Bien, he de reconocer que un año sin premio no es un año completo, pero no, tampoco es eso. ¿Qué, entonces? Ustedes, los gallegos, siempre quejándose. Si llueve, porque llueve, si luce el sol, porque esto empieza a parecerse al Sur y acabará por cambiarnos el carácter. Pues bien, lo diré. Me duele la escasa repercusión que han tenido en los medios de comunicación mis modestos logros. Siento escalofríos cuando echo la vista atrás, sobre el patio de butacas medio vacío, o más vacío que medio vacío, para qué nos vamos a engañar, durante las representaciones de *Lugar*. Y la desesperanza se adueña de mí cuando veo pasar mis libros —de los que apenas se pueden contar un par de míseras reseñas en algún rincón de la sección de cultura de la prensa local— de la mesa de novedades de las librerías a los estantes más alejados de los clientes a una velocidad de vértigo, y de ahí, sin pausa, al rincón más oscuro del almacén.

¿Notoriedad? ¿Dinero? ¿Es eso lo que busca? También, por supuesto. Soy humano. Pero no sólo busco eso, no eso ante todo. Deseo, más que ninguna otra cosa, ser escuchado.

Me inquieta que el año esté a punto de terminar. *Mi año* se acaba, y el estado de excepción que he disfrutado llegará a su fin. El 2000 supondrá una vuelta a la normalidad, a la sequía de publicaciones y a la negación de los escenarios, la vuelta al trabajo en la más absoluta clandestinidad.

En este fin de milenio de conquistas científicas y humanitarias, tocado con el dudoso laurel del estado de bienestar, la anhelada libertad de libertades, la libertad de expresión todavía es un espejismo. La censura nos acompaña, y aun siendo hoy menos precisa, no por ello es menos eficaz. Ahora que ya se reconoce abiertamente que el dinero sí hace la felicidad, el mercado, para el que todo aquello que no es rentable en cifras no existe, obra como tamiz ante el embarazoso flujo de las artes y las culturas minoritarias, cuyo poso queda oculto para siempre por la engañosa avalancha de información.

Un amigo, mi querido Xosé Manuel Fernández, al hablar de literatura, no tiene reparos en afirmar que el dramático es el rey de los géneros, pero el Rey, hoy más que nunca a ojos del profano, parece haber muerto. Así pues... ¡Viva el Rey!

Maria-Josep Ragué-Arias — Me he quedado con ganas de incidir algo más en alguno de los aspectos que has tratado. Quiero preguntarte: tú ya has dicho por qué escribías en gallego, pero querría que resumieras lo que ocurrió con Valle-Inclán, porque hay gente aquí que no lo



*Gonzalo Uriarte i Marcos Viéitez a Lugar, de
Raúl Dans. Direcció: Antonio Simón.
(Foto cedida per Raúl Dans)*

sabe. Y a continuación querría que nos dijeras si en Galicia escribir en gallego es una ventaja o una desventaja. Esta mañana hemos visto que el *euskara* no era una gran ventaja. En Catalunya el catalán ahora sí es una ventaja a la hora de escribir teatro.

R. Dans — En teoría, en Galicia, escribir en gallego no sólo debería ser una ventaja, sino que es lo suyo. Y esto está un poco en relación con el caso Valle-Inclán. En Galicia hay premios literarios en gallego, todas las compañías trabajan en gallego... es decir, en Galicia no hay teatro en castellano. El teatro castellano que hay en Galicia es el teatro madrileño... No existe producción gallega en castellano, no la hay. Es más, es una verdadera aberración siquiera plantear la posibilidad de hacer teatro en castellano, en Galicia. Por eso digo que en teoría debería ser una ventaja. ¿Qué sucede? Sucede que escribiendo en gallego no te representan y no te publican, porque lo que me ha sucedido a mí este año es un espejismo, esto no es real.

En Galicia hay tres editoriales que publican teatro. Dos de ellas dependen del Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), una es la del Centro Dramático Galego y la otra es Edicións Xerais, que publica obras propuestas por el CDG. La tercera es una colección, de la Diputación de A Coruña, que publica única y exclusivamente los textos vencedores del premio Rafael Dieste. Si pensamos que escribir en castellano, en Galicia, ni siquiera se contempla, debería ser algo beneficioso. Pero como no se produce una normalidad, no hay siquiera contacto con las compañías. Hasta el punto que, después de nueve años escribiendo, algunos directores que me conocen aún me preguntan: «¿Rául, sigues escribiendo?». Es decir, que una vez que uno empieza a escribir es muy difícil dejarlo, y ellos deberían saberlo. Aún tiene que llegar el día en que me pregunten si tengo algo que les pueda interesar. Y no es que los conozca de verlos una vez al año. Los veo prácticamente un día sí, un día no.

Entonces, ¿es beneficioso? No, la conclusión es que no. Hay que escribir en castellano si quieres hacer algo, si quieres existir en el panorama teatral actual, que es el panorama del Estado para que tus obras lleguen. He enviado mis textos a mucha gente, a muchos críticos, a muchos editores y todos me dicen que se los envíe en gallego, que harán un esfuerzo, pero sé que no van a hacer ese esfuerzo y mis obras sé que van a quedar aparcadas en un rincón. No sé si he contestado a esa parte de la pregunta.

En cuanto al caso Valle-Inclán está muy en relación con este asunto. En Galicia, desde la creación de las Irmandades da Fala y desde la generación Nos, el teatro fue un espacio de reivindicación del idioma que ellos, los miembros de estas generaciones, consideraban muy importante. Hasta tal punto que, desde ese momento, que fue el momento en que el teatro gallego empieza a existir de alguna forma, el teatro en castellano era algo extraño al teatro. El castellano como idioma era algo extraño. Así como Helena Pimenta comentaba que en Euskadi no fueron conscientes del poder que podía tener el teatro para acercar el idioma y darle una entidad culta, en Galicia, sí existe esa conciencia.

Realmente en Galicia, a principios de siglo, antes de la Guerra Civil, no había dramaturgos. Rafael Dieste quizás es el único autor prolífico, el único que quizás tiene dos o tres obras, una sólo en gallego, *A fiestra valdeira*. Muchos de estos autores, Vicente Risco, el mismo Álvaro Cunqueiro, que escribía en castellano, eran autores prácticamente de una pieza y escribían teatro por compromiso. En aquel momento la literatura gallega sólo contaba con una vertiente, la poética, y ellos adoptaron el compromiso de intentar abarcar todos los géneros y se dedicaron a escribir ensayo, novela, relato breve, todo el espectro de géneros literarios y, entre ellos,

estaba el teatro. Eran conscientes de que el teatro era un vehículo fantástico para que el idioma llegase al pueblo.

¿Qué sucede cuando ese territorio se ve asediado por una pieza en castellano, una pieza en castellano no de cualquiera, sino de Valle-Inclán? Para gran parte de los dramaturgos gallegos y de la gente, de la política y del compromiso cultural gallego, no fueron hallazgos maravillosos, sino aberraciones, prácticamente una destrucción del idioma, del verdadero idioma, que es el gallego. A Valle-Inclán, en Galicia, se le ha achacado muchas veces que no haya escrito en gallego. Este tema sale habitualmente en los debates sobre Valle-Inclán, y es el tema más discutido en los simposios. ¿Qué sucede entonces cuando el Centro Dramático Galego decide montar a Valle-Inclán? Pues, primero, se está montando a un autor que crea muchas suspicacias entre la profesión y la familia política y cultural gallega. Segundo, se rompe una tradición de años y se destruye una fortaleza ganada después de muchísimos esfuerzos. Y pienso que, tercero, y es un factor nada desdeñable, se tomó aquello de Valle-Inclán como una operación política, una operación del propio director del CDG: «Antes de irse —decían muchos— Manuel Guede quiere montar a Valle». Es, digamos, la gran deuda. Es un poco contradictorio. Así como hay esta especie de odio, también es cierto que muchos actores gallegos, muchos directores dicen: «Dios mío, hasta que podamos traducir a Valle... Nos vamos a morir sin montar a Valle en gallego». Y es que gran parte del problema reside en que todo esto no sucedería si los herederos de Valle permitieran la traducción al gallego, pero no lo permiten. Los herederos permiten que se traduzca al japonés, que se traduzca al inglés, pero no permiten que se traduzca, creo, al catalán, al *euskara* y al gallego. Tienen parte de razón, dicen: «Si se entiende, ¿por qué lo van a traducir?». Entramos en criterios de calidad: ¿a quién le interesaría leer un Valle traducido? A mí no, pero, ¿por qué no permiten esas traducciones? Que las compre quien quiera, que vaya a ver a Valle-Inclán traducido al teatro quien quiera. Eso es, personalmente, lo único que me molestó de este montaje. Por lo demás, yo no sé si habéis oído que se montó un follón enorme. El día del estreno hubo una cacerolada en la puerta del teatro y una manifestación durante toda la obra. Estuvieron pegando con cacerolas, gritando consignas: «Valle, gallego» o «Valle, castellano» o «Valle, muérete, de una vez»... En fin, tonterías.

Paralelamente, en el auditorio del Casino de Santiago, que curiosamente está en la calle paralela, a la misma altura, se representaba esta obra clandestinamente, traducida por autores muy comprometidos: Manolo Rivas, Suso de Toro... Traducida y leída por ellos. Una sesión magnífica, según ellos, según algunos periódicos fue una mierda, según otros, lo bueno fue lo del CDG. Lo único que se saca de todo aquello es que Galicia sigue siendo dos, sigue estando dividida por la mitad. Y hasta que no solucionemos este tipo de problemas, que son minucias, el teatro gallego y otras cosas, como las autovías, seguirán a medio camino. No sé si os hacéis una idea de lo que más o menos sucedió.

Quisiera aclarar algo de lo que he dicho durante la charla de que las instituciones apoyan poco. Tengo que decir que, a parte de la invitación para estas jornadas, estoy aquí mediobecado por el IGAEM. Pero no hay apoyo al teatro ni a la escritura dramática. Aunque creo que la mayor parte de la culpa no es de las instituciones, es de los propios profesionales. En las actas de las concesiones de las subvenciones se repite hasta la saciedad que se deben montar obras de dramaturgos gallegos. Pero no interesa, simplemente, no interesa. ¿Cuál es la razón? Pues que cada uno va a la suya, cada uno tiene su compañía y gran parte de culpa la

tienen los propios autores. No es que no haya autores, puesto que hay gente que escribe, pero no son, a mi entender, lo que entiendo por autor. Autor es el que crea un mundo, se expresa con un lenguaje propio, obra tras obra tiene unas señas muy particulares y eso en Galicia no existe. Ya he citado el ejemplo de Sande Corral, que publica una obra tras trece años de silencio, o Inma Antonio Souto, que publicó su última obra en 1991. ¿Cómo se va a promocionar algo que no existe? No sé, creo que el público en Galicia es igual que en todas partes, va al teatro sobre todo a pasárselo bien y ve lo que le ofrecen. Bastante hace el público, sobre todo hoy que hay tanta oferta, que el cine es tan bueno, la televisión es tan cómoda y tan confortable, con intentar salir a la calle y acercarse a un teatro.

El trabajo es de las compañías, directores y actores. No existe ese contacto, ni siquiera ellos son capaces de contactar conmigo cuando saben que mis obras están ahí. Hubo un tiempo en que les enviaba mis obras, pero me harté. En una ocasión, Xulio Lago me dijo, después de dos años de haberle enviado *Derrota*: «¡Ah!, es que no tuve tiempo de leerla». Después de dos años lo que ocurre es que no le interesaba. La culpa de esta situación no hay que echarla fuera, porque me atribuyo parte de culpa, puesto que sé que algo tiene que estar fallando en mi escritura, para que no les interese. Pero soy posibilista, es decir, no escribo obras para cincamil personajes, escribo obras para un actor en calzoncillos y me quedo tan pancho y soy capaz de trabajar por encargo. Ya he ejemplificado la situación refiriéndome al caso de *Cita con el diablo* de Manuel Manquía. Hoy por hoy *Cita con el diablo* es una obra que estoy convencido que, sobre un escenario, funciona. Es una obra con mucho aparato escénico, una comedia muy diferente. *Lugar*, en cambio, fue un montaje que se hizo después de la polémica puesta en escena de Valle-Inclán y la profesión se lo tomó como una especie de lavado de cara: «El CDG metió la pata hasta lo más hondo con el Valle-Inclán y ahora intenta quedar bien montando un autor contemporáneo, un autor vivo, que es lo que llevamos exigiendo desde hace años. Pues ahora se van a fastidiar y no vamos a ir al teatro». Y de hecho así fue, no hubo respuesta del público... Este fue uno de los factores, pero hay otros: la obra fue muy mal distribuida. Se montó en el centro de Santiago, donde se supone que una obra tiene que llenarse todos los días, porque hay estudiantes, hay de todo y, en vez de montarse en el Teatro Principal, que es donde van todos los montajes del CDG, se programó en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros, que tiene un acceso malo para el público, y eso también condiciona.

El nombre Raúl Dans no le dice nada a nadie en Galicia. De hecho a mí, a veces, me avergüenza:

«— ¿Qué eres?

— Soy escritor.

— Ah, escritor, ¿y que novelas has escrito?

— No, es que escribo teatro.

— Ah, teatro...»

Público — Quisiera que nos aclararas un poco más la situación del bilingüismo en general y, específicamente en el teatro gallego.

R. Dans — Pues en Galicia creemos que se habla más catalán aquí que gallego en Galicia... Sí, el problema del gallego es que no se habla en las ciudades... Es probable, de hecho, gran parte de la generación Nos eran autores que hablaban lengua castellana. En Galicia se produce una paradoja: se habla el gallego mucho en todos los pueblos, en todas las villas marineras, abso-



*Raúl Dans a O mozo que chegou de lonxe, de J. M. Synge, obra que protagonitzà sota la direcció de Mario Gas per al Centre Dràmatico Galego.
(Foto cedida per Raúl Dans)*

lutamente, no hay prácticamente nadie que hable castellano en estas localidades. Sin embargo, en las ciudades se habla castellano. Pero da la casualidad que la reivindicación del idioma dentro de la cultura, de la política, vive en las ciudades, no en los pueblos. Por ejemplo, yo, como mis padres, soy castellanoparlante, mi lengua materna es el castellano, la lengua materna de mi mujer es el castellano... Pero me siento comprometido con el idioma gallego, desde muy joven. Formé parte de la OJE, la Organización Juvenil Española, cuando era un chaval, tenía once o doce años y mi escuadra era la escuadra Castelao. Me sentí comprometido con el idioma desde pequeño y soy plenamente consciente de que lo que a mí me sucedió le sucede a la mayor parte de la cultura gallega... Está muy dividida, hay integracionistas, que tienden a Portugal, y están los que, por distintas razones, seguimos más unidos a la cultura castellana, es un gran mosaico.

Galicia es una gran mosaico, no sólo de tierra. En Galicia, prácticamente cada diez metros el lugar cambia de nombre, das diez pasos y estás en otro lugar; los pueblos se dividen en aldeas, y las aldeas tienen nombres así como Villán de Arriba y Villán de Abajo, es decir, es una cultura muy fragmentada.

E. Ciurans — Y Portugal vive prácticamente de espaldas a España y más de cara a Inglaterra. ¿Cuál es vuestra relación con la cultura portuguesa?

R. Dans — Hacia el norte sí que hay lazos en común, por ejemplo con Viana do Castelo, de hecho hay un premio, el Eixo Atlántico, que es un festival que normalmente se nutre con gente del sur de Galicia y con compañías del norte de Portugal, pero no deja de ser una comunión un tanto forzada.

M.-J. Ragué — La semana pasada le dije a Manuel Guede, director del Centro Dramático Galego, algo que no le gustó: «Lo que ocurre con algunas jóvenes dramaturgias gallegas, y no contigo por supuesto, es que esa historia del Camino de Santiago y de los premios del Camino de Santiago le dan un tono como muy local, pero no costumbrista.» Algunos jóvenes están en esa línea. Creo que existen dos líneas que van confluyendo: la no costumbrista, pero de raíces en la tierra, y otra más urbana. Pero la de las raíces con la tierra parece que está mediatizada por cierto folklorismo...

R. Dans — Sí, en mi caso esa vía de las raíces la sigo en mi texto *Estrema*, que es la segunda obra que escribí con esa temática y, quizá, se sale un poco. Creo que más bien queda reflejada en *Matalobos*, lo que pasa es que era mi obra inicial. También es cierto que necesitaba sentirme identificado con algo, con una tradición. Por otra parte, creo que la convocatoria de un premio que tiene como temática única el Camino de Santiago ha creado un *boom* de obras sobre el Camino. A aquel premio se habían presentado en la primera edición alrededor de una treintena de obras, en la segunda, cincuenta... Total que ahora mismo están circulando por Galicia y, supongo que por el resto del Estado —porque también era en castellano—, alrededor de ochenta obras sobre el Camino de Santiago... Se convocó ese premio con motivo del Xacobeo. No sé si detrás existe algún motivo oculto para determinar una tendencia...

M.-J. Ragué — ¿Por qué se cree positiva esa tendencia?

R. Dans — No lo sé. Te aseguro que no lo sé. Yo, desde luego, no comparto ese positivismo. Es totalmente negativo porque, entre otras cosas, otra de las razones por las que no me siento parte de una generación en Galicia y no me siento identificado con lo que se está escribiendo en Galicia, es precisamente ésta. Se hace un teatro que para mí es antiguo. En Galicia es difícil encontrar una obra que tenga un *yonqui* de protagonista, y eso que ya empieza a quedar antiguo. Es muy raro encontrar obras del tipo de David Mamet o Harold Pinter, es todo muy tradicional, muy costumbrista. Hay otra línea, la que siguen Cándido Pazó o Quico Cadaval, de mucha calidad, pero es una tendencia que no me interesa. Es una tendencia hacia la farsa, hacia ese teatro festivo, bufo, de la Commedia dell'Arte, del teatro de máscaras, que viene de la tradición asentada por Ramón Otero Pedrayo, que a mí personalmente no me gusta y suena todo como muy a generación Nos. Y yo no sé a que sé debe, sinceramente. Sé que está ahí, que existe y, a mí, particularmente, no me dice gran cosa.

E. Ciurans — ¿Alguna cuestión más? Bueno, para terminar quiero agradecerte que hayas venido, gracias por tu sinceridad, por exponer cómo ves tu obra y la situación general del teatro en Galicia y, finalmente, desearte que este no sea un año único y que hayan muchos más como este.

R. Dans — Muchas gracias y hasta siempre.

NOTES

1. De la Redacció. Raúl Dans va llegir la seva conferència i dies després la va enviar per escrit; aquest és el text que publiquem a ASSAIG DE TEATRE.
2. Maria-Josep Ragué-Arias, *Novísima dramaturgia española*, a la revista *Escena*, n. 42, Barcelona, setembre-octubre 1997, p. 9-25.